ECKARD LEFÈVRE

L'originalità dell'ultimo Plauto

Originalbeitrag erschienen in:
Siculorum Gymnasium 33 (1980), S. 893-907

L'ORIGINALITA' DELL'ULTIMO PLAUTO *

1

La commedia romana da un punto di vista storico-letterario è un fenomeno atipico. Si pensi all'Atene del 4⁰ e 3⁰ secolo, alla Francia del 17⁰ sec. o alla Italia del 18⁰ sec.: di norma la commedia è l'espressione letteraria di una società matura e una creazione artistica spiccatamente tarda. A Roma invece la commedia ci si presenta agli inizi della letteratura, in quanto essa domina i decenni tra il 240 e il 160 a.C.. È chiaro che già questa diversa collocazione cronologica richiedeva in base a motivazioni interne una completa trasformazione del *genos* della Νέα Κωμῳδία sviluppato dai Greci.

Questa forma di commedia ellenistica si sviluppò verso la fine del 4⁰ secolo non certo come puro e semplice spettacolo teatrale comico, ma piuttosto come dramma borghese. Se il caratte-

---

* Questa conferenza è stata tenuta il 21 febbraio 1980 a Catania su invito della Facoltà di Lettere e dell'Istituto di Filologia Classica dell'Università di Catania ed in particolare del mio caro collega Prof. Dr. Franz Corsaro. Vorrei in questa sede esprimere ancora una volta la mia sentita gratitudine per l'ospitalità dimostratami. Ringrazio cordialmente la dott. ssa Emilia Bonanno per essersi tanto impegnata nella traduzione.

Le tesi di questa conferenza sono state da me ampiamente motivate nei miei *Plautus-Studien* I-III; *Der doppelte Geldkreislauf im Pseudolus*, « Hermes » CV (1977), pp. 441-454; *Die Brief-Intrige in Menanders Dis exapaton und ihre Verdoppelung in den Bacchides*, « Hermes » CVI (1978), pp. 518-538; *Von der Tyche-Herrschaft in Diphilo' Klerumenoi zum Triummatronat der Casina*, « Hermes » CVII (1979), pp. 311-339.

re apolitico di questo *genos* corrispondeva all'atmosfera apolitica del periodo in questione — Atene era ormai sotto l'influenza macedone — il terreno fertile per la Commedia Nuova era costituito —, come per ogni vero tipo di commedia — da una società dalla struttura ben salda. Giacchè il carattere sociale di questo *genos* si identifica nel fatto che esso presuppone una società i cui membri condividono lo stesso modo di sentire e di pensare: essi possono quindi giudicare sia la norma rappresentata sulla scena sia le deviazioni da essa e ritenere queste ultime fonte di comicità in base ad una comune e stabilita concezione del mondo.

Nella Νέα Κωμῳδία l'ἀγαθὴ Τύχη, la *bona Fortuna* dispone le cose umane. Nonostante tutta la sua imprevedibilità le persone si sentono alla fin fine protette sotto il suo dominio; esse certo non recepiscono il suo intervento come « ordine », ma riconoscono che esso è « in ordine ». Il tema di questa commedia è la contraddizione tra l'essere e il sembrare, tra il piano e l'esito, la sempre rinnovantesi esperienza che l'uomo, quanto più scaltro crede di essere, tanto più sicuramente fallisce il suo scopo. I modelli stereotipi dell'azione drammatica così come i provvedimenti talvolta stravaganti della Tyche, sono qui soltanto mezzi esteriori che servono allo scopo di rendere evidenti problemi interiori.

Non occorre sottolineare che nella Roma del terzo secolo avanti Cristo esistevano condizioni completamente diverse che ad Atene e né la « sovrastruttura » della commedia ellenistica, la visione del mondo forgiata dall'idea della Tyche, né l'« infrastruttura », la concezione di una società non politicizzata guidata da ben precisi interessi borghesi, corrispondevano alla realtà romana. Ma se concezione del mondo e modello della società non erano più condizionanti, risultava inevitabile che questo tipo di commedia potesse essere recepito solo in una forma per quanto possibile superficiale. In realtà a Roma la Νέα Κωμῳδία scese al livello del semplice spettacolo di intrattenimento del pubblico, anche se certo con una comicità così geniale che essa rappresenta qualcosa di unico nel suo genere.

In questo processo Plauto viene ad assumere un ruolo di primo piano. Non è più possibile determinare in quale misura i suoi predecessori, Livio Andronico e Nevio, abbiano modificato la trama degli originali greci. Tuttavia non si rendeva sempre un servizio a Plauto, quando poteva invece stabilire che egli ha lavorato in modo più o meno indipendente. Sulla scia, infatti, dell'attenzione rivolta ai Greci nel 18⁰ secolo ogni trasformazione dell'originale era considerata una degradazione. D'altro canto si pensava, non essendoci una chiara conoscenza degli originali, che Plauto avesse in sostanza apportato di suo soltanto frizzi e battute. Laddove però l'impostazione drammatica delle sue commedie tradiva chiari segni di intervento, si ricorreva alla via d'uscita di considerare questi ultimi come conseguenza della contaminazione tra due o più originali greci. Per quanto tale procedimento veniva apprezzato e lodato come originalità — e questo era senz'altro il caso —, non si deve disconoscere il fatto che tale originalità veniva collocata sul gradino più basso del relativo concetto. E se di fronte a ciò non mancano tentativi di attribuire a Plauto un maggior grado di originalità, non si dovrebbe mai perdere di vista la considerazione che essa era possibile solo in una direzione, che si allontanasse nettamente dalla commedia greca.

Anche se non è possibile parlare con sicurezza di uno sviluppo interno dell'opera plautina, si può tuttavia ben supporre che l'originalità di Plauto — ammesso che esista — si manifesti soprattutto negli ultimi lavori. Pertanto mi sia concesso di passare all'esame del trittico costituito da *Pseudolus, Bacchides* e *Casina.* Lo *Pseudolus* risale al 191, le *Bacchides* verosimilmente a dopo il 189 (così Cesare Questa nella sua edizione 1975²), e la *Casina* potrebbe essere stata scritta dopo il 186 (così Ettore Paratore nella sua edizione 1959), sicchè essa risulterebbe una delle ultime commedie, se non l'ultima, di Plauto, morto nel 184. In ogni caso in relazione a queste tre commedie è lecito parlare dell'« ultimo » Plauto.

2

Iniziamo con lo *Pseudolus*. L'originale greco, il cui autore non ci è noto, ha chiaramente impostato l'azione così: l'astuto schiavo Pseudolus promette al giovane padrone di procurargli danaro per la sua amata, che si trova in potere del mezzano Ballio, che ha impegnato la ragazza per un ufficiale. Il vecchio Simo ha sentito che il figlio ha bisogno di una somma di 20 mine e ammonisce Pseudolus, che da lui non c'è da cavare niente. Come lo schiavo ribatte che egli vorrebbe sottrarre la ragazza al mezzano, Simo gli offre 20 mine nel caso che riesca. Quando ora Simo avverte Ballio contro Pseudolus, il mezzano scommette 20 mine che Pseudolus non riuscirà ad aggirarlo. Ma visto che Pseudolus con una magistrale astuzia ci riesce, Ballio deve pagare a Simo 20 mine, Simo 20 mine a Pseudolus, e Pseudolus 20 mine a Ballio per la ragazza sottrattagli, che egli consegna al suo giovane padrone. La somma di danaro ha fatto un giro completo: è tornata al suo punto di partenza. Ma Pseudolus è riuscito con la sua astuzia a fare avere al suo giovane padrone la ragazza, per così dire, « in cambio di niente ». Egli si è dimostrato più furbo del perdente Ballio, ma anche più furbo del vecchio padrone Simo. Alla base della commedia è, con ciò, l'idea geniale della circolazione del danaro, che permette ad un tipo esperto e sveglio di giocare e vincere la carta della sua superiorità intellettuale nei confronti del suo prossimo. Ma non si trascura di sottolineare che è la Τύχη, *Opportunitas* (669) a stargli a fianco e a facilitargli il buon esito dell' impresa: « E' vero: così come uno sa approfittare della fortuna, eccelle, e tutti allora lo chiamiamo saggio »: *hoc verum est: proinde ut quisque Fortuna utitur, / ita praecellet atque exinde sapere eum omnes dicimus* (679-680). Lo Pseudolus greco è come tutti gli altri esseri umani prigioniero dell'errore, *error* (668), fin quando la Τύχη non gli indica una via. Egli si differenzia dal prossimo solo in quanto egli afferra la fortuna per i capelli, *Fortuna utitur* (679): in ciò consiste la sua saggezza, *sapere* (680), in ciò egli si dimostra uomo avveduto, *homo cautus* (681). Con ciò anche Pseudolus è legato al domini della Τύχη.

Un'idea completamente diversa ha avuto Plauto della superiorità di uno schiavo abile. Per accrescerne il trionfo egli ha introdotto una doppia manipolazione nell'impianto dell'azione: da una parte ha eliminato il pagamento di Pseudolus a Ballio e dall'altra parte ha spostato il pagamento di Ballio a Simo ad un termine ritardato, sicchè esso diventa irrilevante per l'azione scenica. Egli ha così ottenuto in relazione a Pseudolus una doppia accentuazione: 1. per il fatto che Pseudolus non paga niente per la ragazza, egli non solo riesce ad avere quest'ultima, ma in più anche 20 mine: ci ha guadagnato due volte. 2. Per il fatto che Simo non riceve danaro da Ballio, ma a sua volta deve pagare Pseudolus, perde il suo danaro con lo schiavo: Pseudolus ha vinto due volte, su Ballio e su Simo.

La messa in scena, che senza dubbio interessa di più Plauto nel suo processo di rifacimento poetico, è il trionfo dello schiavo sul padrone umiliato alla fine della commedia: Pseudolus ubriaco non solo gli rutta impunito in faccia, ma può anche permettersi di esclamare *vae victis* (1317), la frase del capo dei Galli Brenno tanto odiata dalle orecchie romane! Ma questo non basta ancora: Simo chiede implorando a Pseudolus una parte della somma perduta e ottiene, sotto l'avvilente condizione che egli vada a sbevazzare insieme allo schiavo, che gli venga assegnata con un gesto di grandiosità la metà. La carica di sicurezza e di autonomia della principale figura plautina manda in aria i presupposti logici della commedia greca. A Plauto non interessa il calcolo, appropriato basato sulla Ratio, della circolazione del danaro, ma un'azione vivace, che conosce solo trionfo totale e sconfitta totale.

3

Lo stesso tipo di contrapposizione ha Plauto poco dopo ripetuto nelle *Bacchides*. Qui lo schiavo Chrysalus ha ancora una volta il compito di procurare al suo giovane padrone danaro per la sua ragazza, l'etera Bacchis. Con una magistrale sfilza di bugie egli riesce a scroccare al vecchio padrone Nicobulus 200 Philip-

pi. Però il giovane padrone crede erroneamente che il suo migliore amico lo inganni con la sua amata (egli non sa che quest'ultima ha una sorella gemella dello stesso nome), e restituisce al padre il danaro. Quando l'errore viene chiarito, la partita comincia daccapo. Con l'aiuto di due lettere che egli detta al giovane padrone, Crisalo riesce per due volte ancora, una dopo l'altra, a gabbare il vecchio padrone e a scroccargli anzichè i 200 Philippi necessari addirittura 400. Lo schiavo plautino porta quindi a termine con successo tre raggiri. Ma il modello menandreo, Δὶς ἐξαπατῶν, non può aver conosciuto che due raggiri, come dice il titolo. Gli studiosi finora hanno cercato di risolvere la cosa sostenendo o che Menandro non abbia incluso nel conto degli inganni la tirata con le bugie (Ritschl, Williams, Gaiser, Questa), o che invece Menandro abbia considerato quella come un raggiro e le due manovre basate sulle lettere come il secondo raggiro (Kunst, Theiler, Webster, Marti). Non occorre sottolineare che questi esempi d'aritmetica sono poco convincenti. Eduard Fraenkel aveva quindi voluto dimostrare nella sua dissertazione che il terzo inganno è un'aggiunta plautina, ma aveva poi negli Addenda degli « Elementi plautini in Plauto » ritrattato questa tesi. Fraenkel ha avuto, come altri studiosi, la giusta sensazione che Plauto avesse aggiunto un raggiro, ma in base a motivi strutturali non è possibile eliminare semplicemente uno degli inganni. Io credo che la soluzione del problema vada ricercata in questa direzione: se Plauto ha escogitato un raggiro, questo non può essere la tirata di bugie saldamente ancorata nella prima parte della commedia, bensì solo uno dei due inganni basati sulle lettere. Il fatto che Nicobulus per due volte ci casca per una lettera scritta ad arte e sborsa una notevole somma, ha tutta l'aria di essere un modello di doppione. Cerchiamo di esaminare meglio! La prima lettera, che Chrysalus in IV 4 detta, contiene nient'altro che un ammonimento al vecchio padrone di guardarsi dallo schiavo. Chrysalus è così sicuro della vittoria, che egli si rende l'inganno più difficile. Questa lettera non ha nessuna funzione logica, bensì soltanto psicologica. L'azione ne può fare a meno. Quando nella scena IV 8 appare l'ufficiale e vuole uccidere il giovane padrone

che si trova insieme a Bacchis, Chrysalus fa da intermediario: l'ufficiale è pronto a rinunciare a Bacchis, qualora gli vengano dati 200 Philippi, corrispondenti alla somma per avere la ragazza. Nicobulus li sborsa e il « pericolo » è passato. Questa scena è di singolare forza drammatica. Ma dopo Chrysalus consegna al vecchio in IV 9 una seconda lettera, nella quale il figlio chiede con accentuata insistenza 200 Philippi: l'ufficiale lo minaccerebbe, perchè egli avrebbe familiarizzato con la sua donna. Nicobulus paga lì per lì, senza che ci sia immediato a c u t o pericolo e nonostante egli non si fidi dello schiavo. Questo toglie ogni verosimiglianza. Si vede ora facilmente: il primo pagamento e la seconda lettera sono chiaramente motivati; la prima lettera, invece, e il secondo pagamento non hanno motivazione dal punto di vista drammatico. Plauto — chiaramente — ha rotto l'unità dell'unico inganno menandreo e ha fatto di ciascuna delle due metà un inganno a sè stante. La soluzione del rompicapo, pertanto: egli ha aggiunto all'originale non un intero inganno bensì due mezzi inganni basati sulle lettere.

Così riplasmate le *Bacchides* si collocano vicino allo *Pseudolus*. In entrambe le commedie si giocano veramente tiri spiacevoli ai vecchi padroni. Entrambi, diversamente da quanto avviene negli originali, vengono gabbati grazie ad una macchinazione, che è l'aggiunta del poeta romano. Plauto si gode questa messa in scena, se Nicobulus del monologo V 1 confessa che nessun altro uomo è stolto quanto lui. Bene ha Leo Gestri evidenziato il segno plautino di questo personaggio: « Questo Nicobulo due volte, anzi tre volte gabbato, non poteva essere, per Plauto, che un completamente stupido, che non si poteva trattare seriamente [...]: un eroe della stupidità » (St. It. 17, 1940, 250). Come Pseudolus anche Chrysalus è due volte vincitore — due volte vincitore sul vecchio padrone.

Anche nel Δὶς ἐξαπατῶν lo schiavo risultava per due volte più furbo del padrone, ma la prima volta il successo gli veniva strappato dall'errore del giovane padrone, sicché considerando tutto l'insieme il vecchio padrone soltanto una volta perdeva una somma di danaro con lo schiavo. In Plauto invece egli ne perde due,

una in più di quanto fosse necessario per il riscatto della ragazza: una « spesa di piacere » priva di funzione. Nel Δὶς ἐξαπατῶν non si trattava di evidenziare tanto il raggiro del vecchio, quanto piuttosto le capacità intellettuali dello schiavo. Tutta l'attenzione degli spettatori si concentrava sulla domanda, come fosse possibile carpire nuovamente il danaro già una volta ottenuto con l'inganno. Sebbene nelle commedie di Menandro l'intreccio di norma non ha un valore autonomo come in quelle romane, tuttavia esse sono intese a dare dimostrazione dell'uso dell'intelletto umano per scopi pratici. Chrysalus rappresenta lo stesso ruolo di Pseudolus, che nel monologo II 3 già considerato esclama che si tratta soltanto di afferrare l'occasione buona per i capelli. Di contro a questo i loro discendenti romani sono autoritari ed onnipotenti, intonano arie di trionfo, quando ancora non sanno come superare le difficoltà, e beffeggiano i loro antagonisti prima ancora di averne motivo. Lo Pseudolus greco e il Chrysalus greco sono intellettuali, i loro discendenti romani sono maghi in un mondo irreale. Ciò che essi fanno non ha più molto a che fare con il logos e la logica.

Mentre gli schiavi greci riconoscono il potere della Τύχη e lo prendono in considerazione nei loro calcoli, quelli romani sono assolutamente autonomi. Per loro non ha valore — in un modo naturale — il concetto ellenistico di Τύχη, essi sono sganciati dal sistema di coordinate dei Greci attinente la concezione del mondo, essi sono liberi e senza vincoli. Fanno quello che vogliono — senza riguardo ai presupposti, senza riguardo del tutto alla verosimiglianza dell'azione. Poichè per Plauto è indifferente l'effetto bilanciato dell'azione e reazione dei singoli personaggi, gli è possibile scavalcare sia da una parte che dall'altra la struttura dei modelli: « come è portato ad eroizzare l'astuzia, così è portato ad eroizzare, naturalmente alla rovescia, la stoltezza» (Gestri l.c.). Le figure plautine non si muovono nel contesto globale dell'azione, ma — come tutta la commedia romana — in uno spazio astratto e senza tempo.

4

Se dunque il tema preferito dell'ultimo Plauto sembra essere quello di far fare brutta figura al rispettabile *pater familias*, potrebbe sorgere la curiosità di sapere come l'abbia svolto nel pezzo comico scritto poco dopo, la *Casina*. In effetti la variazione è considerevole: qui — per cambiare — è la moglie che in un modo finora sconosciuto dà scacco matto al marito. La *Casina* è la commedia più burlesca di Plauto e qua e là presenta i tratti di una farsa oscena. Se è vero che nei nostri tempi la si è poco valutata, si ricordi però che essa è stata il modello della *Clizia* di Machiavelli, del *Ragazzo* di Dolce, dell'*Errore* di Gelli. L'analisi della *Casina*, inoltre, rispecchia soprattutto un interessante tratto della storia degli studi. Nel 1845 Theodor Ladewig credette che Plauto dopo III 2 avesse composto in modo autonomo, Friedrich Leo nel 1897 stabilì la cesura dopo III 4 e nel 1912 dopo III 6. Nel 1922 Eduard Fraenkel ritenne originali pezzi estesi anche della seconda parte, e nel 1931 Günter Jachmann affermò che l'intera commedia era una fedele riproduzione dei Κληρούμενοι di Difilo. Quest'opinione ebbe la meglio, e nel 1976 il recentissimo commento di MacCary e Willcock constatava che a Plauto non risalirebbe nient'altro che « exaggeration of characters, expansion of farcical and obscene aspects, setting to music, enrichment of the language and allusion to Roman institutions» (38). Tanto credito aveva perduto Plauto nel corso di 130 anni di ricerca erudita!

Merita perciò tanto maggiore attenzione il fatto che Ettore Paratore nel 1959 nell'introduzione della sua edizione abbia fatto cominciare la creazione originale di Plauto già con II 8 e sia in tal modo andato al di là di tutti i suoi predecessori del secolo precedente. Paratore fa risalire a Difilo nella seconda parte esclusivamente le due entrate in scena di Pardalisca in III 5 e IV 1-2. Il suo coraggioso passo merita riconoscimento ma bisogna pure andare avanti e riconoscere la mano di Plauto sin dall'inizio.

In Difilo sia il vecchio Lysidamus che suo figlio si danno pena per ottenere l'amore della trovatella Casina. Quando Lysida-

mus decide di maritarla al suo fattore (che gli ha assicurato la *prima nox*), sua moglie Cleostrata si intestardisce sull'idea di dare in moglie Casina allo schiavo del figlio (che spera la stessa cosa). Dopo che con un sorteggio Casina viene promessa al fattore, cade preda di un accesso di furore. Lysidamus chiede ad una schiava di calmare la ragazza che dà in smanie e le regala come ricompensa un anello. Coll'aiuto di questo anello Casina viene riconosciuta figlia dei vicini e può adesso sposare il figlio della casa, il rivale del padre, cosa che finora non era possibile, perché si ignorava il fatto che ella era cittadina di pieno diritto. La Τύχη ha incanalato il tutto nel giusto binario: nessuno è venuto a sapere dei piani segreti di Lysidamus, Cleostrata non è stata ingannata, Casina è sfuggita ad un matrimonio non voluto, e gli innamorati si sono potuti sposare. L'ἀγαθὴ Τύχη ha fatto finire tutto in bene. I Κληρούμενοι erano così come il modello della *Rudens*, anch'essa derivata da Difilo, una commedia in molte parti seria.

In Plauto invece l'intera azione dell'ἀναγνώρισις è stralciata e sostituita da un tristo gioco che le donne giocano con gli uomini. In particolare qui Cleostrata regge sovrana i fili nelle mani, portando in contrasto l'uno contro l'altro i due vecchi Lysidamus e Alcesimus, finchè questi non finiscono per litigare. Alla fine si presenta l'idea di adornare da sposa lo schiavo del figlio e maritarlo al fattore con una cerimonia di nozze solenne. Non è il caso qui di ricordare per esteso i casi molto avventurosi che capitano sia al fattore che al *pater familias* nel tentativo di consumare la *prima nox*. Lysidamus è incastrato e implora il perdono della moglie. Se Plauto fa esclamare ad una delle donne che nessun poeta ha finora messo in moto un intrigo meglio congegnato, non può sussistere dubbio che Plauto qui — a buon diritto — si considera orgoglioso della sua trovata (860-861):

nec fallaciam astutiorem ullus fecit
poeta atque ut haec est fabre facta ab nobis.

Senza dubbio Plauto alla fine della sua opera ha fatto ancora una volta risuonare con forza i timpani della sua arte.

La modifica decisiva apportata da Plauto è che egli sin da principio ha fatto intuire a Cleostrata le intenzioni del marito, senza che questi ne avesse il minimo sospetto. Pertanto ella gioca a piacere con lui e col vecchio vicino Alcesimus a gatto e topo. Mentre in Difilo l'antagonista di Lysidamus è la Τύχη, Plauto — come anche in altre sue commedie — ha eliminato la componente teologica dell'originale e ha trasferito l'azione nella sfera umana. Al posto della Τύχη, guida e reggitrice, subentra Cleostrata a guidare e a reggere. Così come la dea è onnisciente, anche Cleostrata è onnisciente. Così come la dea nella seconda scena dell'*Aspis* menandrea appare e annunzia programmaticamente di avere tutto il potere di decidere e disporre di ogni cosa, πάντων κυρία / τούτων βραβεῦσαι καὶ διοικῆσαι (147-148), anche Cleostrata compare nella seconda scena ed annunzia programmaticamente cosa pensa di fare con Lysidamus nel corso della commedia: « voglio punirlo con fame, voglio punirlo con sete, con male parole e con cattive azioni, l'innamorato; voglio angustiarlo per bene con discorsi per nulla piacevoli; voglio fare in modo che se la passi come si merita, questo degno boccone per l'inferno, questo delinquente, questa stalla di nequizie » (155-161):

ego illum fame, ego illum siti,
maledictis, malefactis amatorem ulciscar,
ego pol illum probe incommodis dictis angam,
faciam uti proinde ut est dignus vitam colat,
Acheruntis pabulum,
flagiti persequen-
tem, stabulum nequitiae.

Con ciò la vicenda — in rapporto alle condizioni romane — è trasferita sin dall'inizio al livello della farsa. Il *pater familias*, la cui dignità restava intatta nell'originale fino alla fine, in Plauto, prima ancora di calcare la scena, veniva bollato come pagliaccio. Ad aiutare Cleostrata a mettere in opera l'inganno contro Lysidamus Plauto le ha messo al fianco due collaboratrici:

la vicina Myrrhina e la schiava Pardalisca. D'altra parte non solo Lysidamus, ma anche il vicino Alcesimus e il suo fattore Olympio, vengono gabbati. In un modo altamente efficace Plauto ha fatto stringere Cleostrata, Myrrhina e Pardalisca in un triummatronato contro il triumvirato — su posizione perdente — di Lysidamus, Alcesimus e Olympio.

5

Non c'è da meravigliarsi che il rifacimento della *Casina*, opera tarda, riveli una grande affinità alle rielaborazioni dello *Pseudolus* e delle *Bacchides*. In tutte e tre le commedie ricorre la totale umiliazione dei vecchi padroni di fronte ai loro antagonisti. Nella *Casina* c'è da osservare inoltre un'accentuazione, in quanto Lysidamus non solo soggiace a Cleostrata ma si deve anche umiliare di fronte al suo stesso schiavo Olympio, affinché questi appoggi innanzitutto il suo piano. I due si scambiano i rispettivi ruoli in III 6, in quanto riconosce Lysidamus davanti ad Olympio: *servos sum tuos* (738) e lo apostrofa dicendo: *mi pater, mi patrone* (739), dopo di che quest'ultimo si permette la sfacciataggine di designare il padrone anche come *servos nequam* (741). Ciò richiama alla mente la stessa situazione alla fine dello *Pseudolus*, dove il padrone appare ugualmente *supplex* davanti allo schiavo (1319), implorando da lui la metà del danaro perduto. Quando alla fine Lysidamus si arrende del tutto: *si tu iubes, em ibitur tecum* (758-758a), viene in mente ancora una volta la conclusione dello *Pseudolus*, dove Simo rassegnato dichiara: *eo, duc me quo vis* (1328) o il finale delle *Bacchides*, dove i vecchi padroni si arrendono alle etere dicendo: *ducite nos quo lubet tamquam quidem addictos* (1205). Non può esserci dubbio: la totale umiliazione dei vecchi padroni è un tema che più di ogni altro è stato caro a Plauto nelle sue ultime commedie.

In questo tema egli ha mostrato di avere poca inibizione, cosa che salta agli occhi in particolare nell'uso delle metafore. Quando Cleostrata designa entrambi i due vecchi Lysidamus e

Alcesimus come montoni, *verveces*, — una metafora, della quale è beneficiato anche il vecchio innamorato Demipho nel *Mercator* (567) —, viene in mente la caratterizzazione generale dei due — anch'essi innamorati — vecchi Nicobulus e Philoxenus come *oves* nel « Duetto delle pecore » (Eduard Fraenkel) alla fine delle *Bacchides*. A Plauto era cara questa metafora proprio in connessione con l'età di coloro che così venivano apostrofati: ai *vetuli verveces* (*Cas.* 535) corrispondono le *vetulae oves* (*Ba.* 1129).

La scurrilità di queste metafore è in relazione ad una caratteristica, attraverso la quale Plauto si distingue nettamente dalla commedia ellenistica: l'inesauribile fantasia del suo uso della lingua e la melodia senza fine delle parole nei suoi monologhi e dialoghi. I finali delle commedie trattate, nei quali appunto viene in luce l'impronta originaria della creazione plautina, sono *cantica* estesi, anzi la seconda metà della *Casina* è a partire dal verso 621 uno svolgersi di *cantica* in successione. In queste ultime commedie il gioco delle allitterazioni, delle *figurae etymologicae,* delle metafore e soprattutto l'orgia di parole, non ha fine il che qui non è possibile dimostrare.

Tanto più facile riesce capire il fatto che Plauto abbia avuto successo con questa sua ultima produzione e che gli spettatori richiedevano dopo la sua morte — come dicono i versi interpolati 5-20 del prologo della *Casina* — di nuovo le sue commedie. Soprattutto diviene chiaro su questo sfondo quanto difficile dovette essere per Terenzio conquistare il favore di un pubblico, i cui gusti erano ben disposti verso l'arte plautina dell'intrattenimento. Nessuna meraviglia, pertanto, che egli dopo la tematica relativamente convenzionale dell'*Andria* e dell'*Hecyra* sia passato a strumenti più efficaci di comicità. Si può ritenere come prestazione eminente di Terenzio il fatto che alla fine delle sue commedie abbia fatto fare brutta figura in modo drastico a dei rispettabili padri svalutando la loro dignità: accanto a Micio negli *Adelphoe,* che è stato studiato da Otto Rieth, io credo si possa accostare il Chremes dell'*Heautontimorumenos* e il Chremes del *Phormio*. Dopo le osservazioni finora fatte non può esserci dubbio che Terenzio ha proseguito in questo modo sulla strada

indicata da Plauto con il suo ultimo trittico. In questo contesto la *Casina* in particolare potrebbe essere stata di modello al *Phormio*, in tanto in quanto in entrambe le commedie alla fine la moglie risoluta trionfa sul marito tremante: così come Cleostrata si rivolge a Lysidamus chiamandolo « marito due volte », *dismarite* (974), Nausistrata rinfaccia a Chremes di avere due mogli, *uxores duas* (1041); così come Cleostrata constata che Lysidamus ha paura di lei, *times*, e Lysidamus risponde *egone?* (982), Nausistrata dichiara: *times* (998), e Chremes risponde *egon timeo?* (999). Terenzio è stato, a quanto sembra, un docile allievo dell'indomito Umbro.

Dunque le commedie romane ci presentano in modo sorprendente *patres familias* svergognati e derisi e in modo altrettanto sorprendente schiavi e mogli trionfanti. In Atene il gioco con i padri nelle commedie si teneva entro quei limiti, che una società liberale consentiva sempre in rapporto al carattere e al comportamento degli stessi. E le macchinazioni degli schiavi erano sempre subordinate allo scopo prefisso, senza avere valore in sè e per sè come a Roma, anzi senza diventare scopo di per sè. Poiché il contrasto tra padroni e schiavi, anche nella forma moderata in uso ad Atene, era assolutamente impensabile per le condizioni esistenti a Roma, non poteva essere ripreso così com'era, senza acquistare il carattere di un gioco irreale. Ma a causa di questa astrattezza, di questa irrealtà, perdeva ogni obbligatorietà e poteva essere riplasmato a piacere, e questo significava: essere accresciuto. Con il vincitore che ogni volta di nuovo conseguiva un trionfo, che era inconcepibile nella realtà della vita, potevano identificarsi i desideri di una grossa parte del pubblico romano; quest'ultimo — gran parte di esso — poteva trasferirsi con i sogni in un mondo, che gli era chiuso nel modo più rigoroso. D'altra parte i commediografi romani avevano sovrapposto alla sconfitta del padrone un tale fuoco di artificio di trovate comiche, che anche quella parte del pubblico, che da un punto di vista teorico non avrebbe potuto così semplicemente trovare naturale una simile piega degli avvenimenti, accettava la prassi della scena comica. Ai poeti romani non interessavano tanto i perso-

naggi come simboli dell'interpretazione del mondo, come portatori di idee o come caratteri, quanto piuttosto un'azione orientata sempre soltanto all'effetto comico del momento. I personaggi dei modelli greci sciolti dai legami del pensiero attico potevano essere più che convenienti per loro al raggiungimento di questo scopo. La Commedia Nuova non è stata a Roma come ad Atene uno specchio della vita, *speculum vitae*, cioè *societatis*, ma una creazione della fantasia.

Ed appunto questo carattere generale, non legato ad una precisa situazione storica o ad una determinata società, della commedia romana ha reso possibile alla commedia dell'epoca moderna ricollegarsi ad essa. I Romani sono stati fino ad un certo punto mediatori tra la commedia greca e quella moderna, come dichiara nei *Suppositi* di Ariosto il personaggio che recita il prologo:

> *E vi confessa l'autore avere* [...] *e Plauto e Terenzio seguitato* [...]*; perchè non solo ne li costumi, ma ne li argumenti ancora de le fabule vuole essere de li antichi e celebrati poeti, a tutta sua possanza, imitatore; e come essi Menandro e Apollodoro e li altri Greci ne le lor latine comedie seguitoro, egli così ne le sue vulgari i modi e processi de' latini scrittori schifar non vuole.*

Ma, dall'altra parte, non può esserci dubbio, che la forma raffinata ed interiorizzata della commedia ellenistica non avrebbe potuto, conservando la sua struttura originaria, esercitare lo stesso influsso decisivo sulla nascita e lo sviluppo della commedia europea che ha esercitato con il costume burlesco e drastico-comico, che i poeti romani senza darsene pensiero e a volte inavvertitamente le hanno gettato addosso. Ad indicare che la parte maggiore in ciò spetta a Plauto, erano intese queste osservazioni.

ECKARD LEFEVRE